

Jacques Labrecque et la diffusion de la chanson traditionnelle : Quand le répertoire folklorique prend des airs d'opéra

Mathieu Perron

Volume 26, numéro 2, 2004

Québec - Ethnologie du proche
Québec - Ethnology At Home

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/013744ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/013744ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (imprimé)
1708-0401 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Perron, M. (2004). Jacques Labrecque et la diffusion de la chanson traditionnelle : Quand le répertoire folklorique prend des airs d'opéra. *Ethnologies*, 26(2), 79-105. <https://doi.org/10.7202/013744ar>

Résumé de l'article

Cet article rend compte du parcours de Jacques Labrecque (1917-1995), un diffuseur de la chanson folklorique québécoise. De la fin des années 1930 au début des années 1990, Labrecque chante un répertoire d'inspiration traditionnelle sur plusieurs scènes québécoises et étrangères, délaissant graduellement l'image de l'artiste lyrique au profit de celle d'un personnage coloré évoquant la tradition. Au cours de sa carrière, Labrecque entretient des rapports tantôt étroits et tantôt plus conflictuels avec le milieu artistique, avec l'institution universitaire — dont il s'approprie les travaux — ainsi qu'avec divers organismes gouvernementaux. L'analyse de sa trajectoire met aussi en lumière l'ambiguïté du terme « folkloriste » tel qu'il est utilisé dans l'usage courant pour désigner des chanteurs au profil similaire à celui de Labrecque. Son répertoire est brièvement présenté, de même que son travail d'édition sonore.

JACQUES LABRECQUE ET LA DIFFUSION DE LA CHANSON TRADITIONNELLE

Quand le répertoire folklorique prend des airs d'opéra

Mathieu Perron
Saint-Pascal, Québec

Disons-le d'entrée de jeu : le chanteur Jacques Labrecque (1917-1995) ne fut ni folkloriste (au sens de chercheur dans le domaine du folklore), ni ethnologue. Quel est donc l'intérêt d'étudier sa carrière dans un volume consacré au cheminement scientifique de l'ethnologie québécoise ? C'est qu'un examen attentif du parcours de Labrecque permet de jeter quelques jalons dans l'histoire encore peu connue de la diffusion de la culture traditionnelle *dans un contexte non traditionnel* au Québec. Ce parcours renseigne aussi sur la relation entre la recherche et la diffusion dans le domaine du folklore québécois, une question encore moins étudiée¹. La trajectoire de Labrecque constitue en effet un exemple original d'appropriation des travaux de folkloristes par un diffuseur de folklore².

Jacques Labrecque, jadis bien connu sur la scène musicale québécoise, a d'abord reçu une formation en art lyrique, avant de consacrer la majeure partie de sa carrière à la chanson traditionnelle en se produisant au Canada, aux États-Unis et en Europe. Si la diffusion de la chanson folklorique (j'utilise ce mot au sens de « traditionnelle »)

-
1. Le lecteur trouvera en bibliographie les références de quelques-uns des rares ouvrages qui abordent la question. Un important travail reste à accomplir pour que l'on puisse bien comprendre les voies par lesquelles la chanson traditionnelle a été diffusée au XX^e siècle, comment les interprètes ont constitué leur répertoire et quels publics ont été sensibles à sa diffusion.
 2. Par le terme « diffuseur », j'entends celui qui, par divers moyens (écrit, scène, disque, radio et télévision), présente à un *large auditoire* un « produit » considéré par le public ou les chercheurs comme un reflet d'une certaine culture traditionnelle.

constitue la trame principale de son parcours, il a tour à tour été chanteur d'opérette, chanteur populaire (mais son personnage coloré évoquait tout de même le Québec rural traditionnel), acteur (théâtre et cinéma) et éditeur (édition écrite et surtout sonore, tant dans le domaine de la chanson populaire que dans celui de la musique et de la chanson folkloriques). Je ne présenterai ici que les aspects de sa carrière directement reliés à la diffusion du folklore.

Une formation en art lyrique

Jacques Labrecque naît en 1917 à Saint-Benoît-du-Lac, de parents cultivateurs. Il n'a que deux ans environ lorsque sa famille déménage à Montréal. Déjà à cette époque, à la suite d'un important exode rural, plus de la moitié des Québécois vivent en ville, sans pour autant vivre en citadins : les récents arrivants de la campagne cherchent en effet souvent à adapter la culture traditionnelle à leur nouveau milieu (Laporte et Lefebvre 1995 : 104). Les spectacles où la culture du monde rural est représentée, par exemple, constituent des sorties de prédilection pour ces « néo-citadins ». Toutefois, la culture traditionnelle s'éteint rapidement. L'oralité, par exemple, ne joue plus le même rôle dans la transmission du savoir : la majeure partie de la population du Québec — même en milieu rural — est alphabétisée depuis la fin du XIX^e siècle. Les pratiques et modèles culturels venus de la ville (presse à grand tirage, radio, cinéma, théâtre burlesque³), plus accessibles, changent le rapport des Canadiens français à leur culture (Linteau *et al.* 1986). La culture de consommation s'implante dans les villes.

Bien que Labrecque grandisse dans ce contexte d'émergence d'une culture de consommation, il a l'occasion de découvrir le monde rural dans sa famille maternelle, dont plusieurs membres habitent Saint-Benoît-du-Lac, un peu au nord de Montréal. C'est aussi là que, tout jeune, il est initié à la culture classique — théâtre, chant et musique (Boucher 1983)⁴. Tout au long de sa carrière, Labrecque se réclamera

-
3. Ces spectacles de théâtre burlesque, populaires dans toutes les régions du Québec, sont souvent entrecoupés de « tours de chant » où la chanson folklorique côtoie les romances françaises, par exemple. Il s'agit là d'un exemple d'adaptation de la culture traditionnelle aux nouveaux modèles.
 4. Il y entend plusieurs airs de musique classique (des airs de Massenet aux disques de Caruso) et côtoie son oncle Jean Charbonneau (1875-1960), poète, qui fut un membre important de l'École littéraire de Montréal.

alternativement de ces deux héritages pour expliquer son attrait tantôt pour la culture traditionnelle et tantôt pour la culture classique.

Labrecque poursuit ses études musicales de la fin des années 1920 à la fin des années 1930, à une époque où il n'existe pas de conservatoire de musique à Montréal : l'étude de l'art vocal, du solfège, de la théorie musicale, de l'harmonie et de la dictée musicale se font auprès de professeurs privés. La future carrière d'un élève est souvent orientée par les intérêts, la renommée et les réseaux de contacts de ses professeurs. Certains professeurs de Labrecque (Céline Marier et Victor Brault⁵) comptent parmi leurs élèves des interprètes de la chanson folklorique. D'autres (Oscar O'Brien et Roger Filiatrault⁶) témoignent eux-mêmes d'un vif intérêt pour ce répertoire. Labrecque considère d'ailleurs O'Brien comme son maître : c'est par lui qu'il découvre la richesse du folklore et le répertoire de Charles Marchand, décédé en 1930⁷.

La volonté, dont témoignent ces musiciens, de conjuguer art lyrique et chanson folklorique n'est pas un phénomène exceptionnel à cette époque. Elle s'inscrit dans un vaste mouvement régionaliste qui touche plusieurs domaines artistiques. En fait, durant les années de formation musicale de Labrecque, partout au Canada des artistes tentent de créer dans différents domaines un art véritablement « national ». Au Québec, les musiciens « classiques », régionalistes ou modernes, sont à la recherche d'une identité musicale proprement canadienne⁸. Les débats sur la voie à suivre pour créer cette musique nationale débutent en 1917, dans les pages de la revue *Le Canada musical*, alors que le

-
5. Lionel Daunais fut l'élève de Céline Marier, alors qu'Albert Viau a étudié avec Victor Brault. Ces deux interprètes, un peu plus âgés que Labrecque, comptent dans leur répertoire plusieurs chansons folkloriques, qu'ils présentent en solo ou en formation (Daunais fait partie du Trio lyrique, Viau des Grenadiers Impériaux).
 6. Oscar O'Brien, professeur, pianiste d'orchestre, accompagnateur et compositeur, a aussi arrangé un grand nombre de chansons folkloriques. Il a enseigné à Lionel Daunais, Hector Gratton et Lucien Sicotte. Roger Filiatrault sera cofondateur du Quatuor Alouette, qu'il dirigera à partir de 1945.
 7. Le répertoire de Marchand n'est pas constitué uniquement de chansons traditionnelles, mais aussi de « bonnes chansons » du type de celles chantées par Théodore Botrel et diffusées, plus tard, par l'abbé Gadbois.
 8. À cette époque, le mot *canadien* ne désigne pas nécessairement l'ensemble des habitants du Canada. Il est synonyme de *français* par opposition à *anglais* et « ce terme englobe une diaspora tout en coïncidant d'abord avec le Québec » (Dumont 1973 : 4).

régionaliste Arthur Letondal propose aux compositeurs de s'intéresser davantage aux chansons du terroir, populaires et nationales, comme source d'inspiration (Vincent 1989 : 89)⁹. Dans les années 1920 et 1930, Victor Morin (1928 : 52-53) et le sculpteur Alfred Laliberté (1978 : 185-186), par exemple, tiendront de semblables propos.

Cet intérêt pour la chanson folklorique dans le domaine de la musique classique canadienne correspond approximativement au début des travaux de Marius Barbeau et de ses collaborateurs¹⁰. Barbeau participera à cette réflexion, non seulement en partageant le fruit de ses recherches dans des revues scientifiques, mais aussi en communiquant ces découvertes à un large public. C'est ainsi que, par exemple, il présente avec Édouard-Zotique Massicotte deux *Veillées du bon vieux temps* à la Bibliothèque Saint-Sulpice (Montréal), sous les auspices de la Société historique de Montréal et de la Société de folklore d'Amérique¹¹.

Conrad Gauthier organise, au cours des années 1920, ses propres *Veillées du Bon Vieux Temps*. La formule prend alors un côté plus théâtral et moins pédagogique : théâtre et chanson contribuent à représenter divers tableaux de la vie rurale. Josée Bouchard présente ces soirées comme la continuité de celles instituées par Barbeau et Massicotte en 1919 : certains chanteurs, danseurs et informateurs recrutés par Barbeau

9. Annette Lasalle-Leduc mentionne que parmi les compositeurs qui ont trente ans aux environs de 1930-1935, quelques-uns puisent... « aux sources des folklores français, irlandais ou esquimaux (sic), et [font] de cette riche matière musicale un principe de leur esthétique » (1964 : 15-16). En Europe, c'est depuis le XIX^e siècle que la question de l'utilisation du folklore et des chants populaires préoccupe les compositeurs à la recherche de la spécificité musicale de leur nationalité respective. Les débats à ce sujet se poursuivent jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale.
10. Rappelons qu'en 1916, Marius Barbeau et ses collaborateurs avaient montré, par des travaux de collecte menés auprès d'informateurs issus du terroir, que le répertoire présenté dans les recueils d'Ernest Gagnon et Hubert LaRue dans les années 1860 était loin d'être complet. Ces résultats préliminaires avaient stimulé la recherche dans ce domaine et, à partir de 1919, des comptes rendus de recherches sont publiés dans des revues scientifiques comme le *Journal of American Folklore* (Laforte 1995).
11. Ces *Veillées* ont pour but de montrer au public-cible — un public qualifié de « sérieux », souvent sceptique devant le bien-fondé des enquêtes folkloriques — la valeur de ce patrimoine, tant par des interprétations d'artistes renommés que par des « exécutants » du terroir. Devant le succès de la formule, la troupe part ensuite en tournée à Chicago, New York, Montréal (à nouveau), Québec et Ottawa.

et Massicotte continuent en effet avec la troupe dirigée par Gauthier (Bouchard 1983 : 18-27). Ces « veillées » constituent un événement rassembleur qui conduit à l'émergence de vedettes nationales.

[...] cet événement rassemble une nouvelle génération d'artistes, la première d'où émergeront des vedettes nationales, à la faveur de tournées et de la diffusion de disques : des noms comme Armand Gauthier, Alexandre Bédard, Alexandre Desmarteaux, Ernest Arsenault, Ernest Nantel, ont marqué cette époque ainsi que Charles Marchand, Ovila Légaré et, bien sûr, La Bolduc [...]. Tous ces gens enregistrent leurs interprétations — et parfois leurs compositions — pour les compagnies Starr, Bluebird, Columbia et Victor (qui deviendra RCA Victor) (Giroux 1991 : 14).

Plusieurs musiciens et interprètes du répertoire traditionnel participeront à d'autres événements : pensons, par exemple, au *Canadian Folk-Song and Handicraft Festival*¹² (1927-1930) et, en 1928, au défilé montréalais de la Fête de la Saint-Jean-Baptiste dont le thème principal est la chanson folklorique (Cormier et Deschênes 1980 : 29). La fin des années 1920 semble être le point culminant de ce regain de popularité de la chanson folklorique.

Jacques Labrecque, comme nous l'avons vu, côtoie au cours de ses études musicales plusieurs interprètes et musiciens qui participent (ou ont participé) à cette « mode du folklore » (Bouchard 1983)¹³. Avant lui, donc, plusieurs passionnés de folklore, musiciens et artistes lyriques, ont souligné l'intérêt de la chanson traditionnelle comme terreau fertile pour la constitution d'un art « national » (fonction identitaire). Ils ont aussi souligné son aspect poétique. L'originalité de la démarche de Labrecque réside dans sa décision, au début des années 1940, de consacrer sa carrière presque *exclusivement* à la chanson traditionnelle, en l'interprétant et en commentant cette dernière à partir des travaux des folkloristes.

12. Ce festival, organisé avec le concours des Musées nationaux du Canada et du Canadian Pacific Railway, est présenté dans différents hôtels situés le long de la voie ferrée et appartenant au CPR. Il fait appel à des musiciens comme Ernest McMillan (directeur du Conservatoire de Toronto, musicien et compositeur), à des artistes lyriques comme Rodolphe Plamondon et à des interprètes plus près de la tradition comme les Troubadours de Bytown (groupe fondé par Charles Marchand) ou Louis Bédard.
13. Pour Pierre Chartrand, il s'agit plutôt d'un temps fort du mouvement « revivaliste », c'est-à-dire participant au renouveau de la tradition chantée, dansée et jouée, qui reprendra vigueur plus tard dans les années 1970, sans avoir pour autant cessé d'exister entre-temps (Chartrand 1999).

À la recherche d'un répertoire original

Parallèlement à sa formation musicale, Labrecque, comme tous ses collègues chanteurs, cherche les occasions de faire valoir sa voix : chorales, services religieux, programmes radiophoniques, opérettes, récitals de débutants... En 1937, alors que l'abbé Gadbois amorce son entreprise de promotion de la « Bonne chanson », Labrecque n'est perçu ni comme un interprète du répertoire classique, ni comme un interprète de la chanson folklorique ou de la « bonne chanson », mais plus simplement comme un artiste lyrique qui *peut* prêter sa voix à tous ces genres. C'est ainsi qu'on le retrouve dans un rôle à l'opérette¹⁴ et, à la radio, au *Réveil rural* et au *Quart d'heure de la Bonne Chanson*¹⁵.

Au moment où Labrecque passe les examens de l'Académie de musique de Québec en 1939, il a étudié le répertoire classique italien, français, allemand et russe ; ses expériences de travail l'ont aussi amené à interpréter un répertoire plus populaire, composé en partie de chansons traditionnelles. Il aurait sans aucun doute le talent nécessaire pour devenir un artiste lyrique sur la scène internationale, mais cela supposerait de coûteuses études en France ou en Italie, cependant que la guerre gronde en Europe. Il fait plutôt le choix d'exercer la carrière d'artiste lyrique au Québec, bien que peu d'entre ceux qui exercent ce métier, au tournant des années 1940, parviennent à y vivre de leur art.

La principale difficulté du métier provient de l'absence, à cette époque, de réseau institutionnalisé de diffusion de musique savante. Les jeunes diplômés qui comptent faire carrière au Québec doivent généralement posséder d'autres cordes à leur arc et accepter des rôles dans les radio-romans, par exemple. Certains artistes se joignent au réseau académique et fragile des concerts classiques¹⁶ — qui s'adressent à un public restreint — ou parfois même le réseau plus populaire de comédiens-chanteurs des troupes comme celles d'Ovila Légaré ou de Rose Ouellette (dite La Poune). D'autres cherchent à percer dans

14. *Les Mousquetaires au couvent*, mise en scène aux Variétés lyriques.

15. Ces expériences radiophoniques lui permettent de côtoyer la plupart des interprètes de l'heure dans le domaine de la chanson folklorique et d'inspiration folklorique.

16. On pense aux Disciples de Massenet et surtout, à partir de 1937, aux Concerts canadiens. Les disciples de Massenet chantent entre autres des chansons harmonisées par O'Brien, qui les accompagne parfois au piano. Les Concerts canadiens présentent les performances d'artistes lyriques connus comme Pierrette Alarie et Léopold Simoneau ou des ensembles comme le Trio Lyrique.

l'univers du « showbiz » québécois, déjà bien vivant : les vedettes de la chanson populaire sont de « belles voix » (on peut songer à Fernand Perron, dit « le Merle Rouge ») qui s'inspirent fortement de la chansonnette française et américaine¹⁷. Labrecque est davantage actif dans le réseau classique de la fin des années 1930 et à la fin des années 1940, ce qui ne l'empêche pas d'être considéré, dès le milieu des années 1940, comme une « vedette » québécoise.

À la fin de ses études, le jeune chanteur vole d'un contrat à l'autre, sans trop savoir encore quel répertoire privilégier. Lorsqu'il interprète le répertoire traditionnel, c'est surtout celui du Quatuor Alouette, du Trio lyrique ou d'autres acteurs du renouveau folklorique des années 1920 et 1930. Il emprunte aussi à ces pionniers certains « effets de génération » (Giroux 1993 : 13-14), notamment dans sa manière de chanter (avec le fameux trémolo des chanteurs du *bel canto*) et, à l'occasion, par sa mise en scène (il se produit parfois en costume de bûcheron : chemise à carreau, grandes bottes de cuir, ceinture fléchée, etc.). Il lui faudra plusieurs années pour se doter d'un répertoire et d'un style plus personnels. Sa découverte, en 1942, de *Chansons d'Acadie*, le premier chansonnier acadien, l'incitera à faire un premier pas pour se détacher de la génération précédente.

Chansons d'Acadie regroupe les pièces recueillies par le père Anselme Chiasson et son cousin, le père Daniel Boudreau. La beauté de ce répertoire différent de celui auquel ont puisé jusque-là les interprètes du renouveau folklorique frappe Labrecque, qui chantait alors au *Réveil rural*. Le père Anselme Chiasson raconte comment le chanteur a déniché le recueil, et les conséquences de cette trouvaille.

[...] nous avons déposé quelques exemplaires au magasin de musique Archambault de Montréal. C'est là que Labrecque les a découverts. Il a fait des milles pour venir nous trouver au Lac Killarney dans les Laurentides et nous demander la permission de les chanter à la radio. À partir de ce moment-là, il n'a plus chanté que nos chansons à son émission. Il a pu puiser aussi dans les deux recueils suivants que nous avons publiés, l'un en 1944 et l'autre en 1946, et les autres plus tard. Oscar O'Brien composait de magnifiques accompagnements à nos chansons [...].

17. Aux États-Unis et en France, ce type de chanson est alors encore l'apanage de « chanteurs à voix » marqués par la tradition de l'art vocal européen, tels que Maurice Chevalier, Jean Sablon, Bing Crosby, etc.

Labrecque est le premier artiste reconnu à avoir chanté nos chansons. Mais, tout de suite, les chorales acadiennes de nos collègues ont commencé à les chanter, ainsi que les élèves de nos écoles, les scouts, etc. Un peu après, nos grands artistes acadiens ont commencé leur carrière en chantant nos chansons, Donat Lacroix, Édith Butler, Angèle Arsenault. Puis des artistes du Québec, Hélène Baillargeon et Alan Mills, des groupes, des chorales s'en ont (sic) emparé (Chiasson 2002)¹⁸.

Le chanteur consulte à plusieurs reprises le père Chiasson afin de s'assurer de la justesse de son interprétation (il cherche à chanter le plus près de l'air « authentique ») et du sérieux de sa présentation des chansons.

Au commencement, il était gêné à parler sur scène. Il n'avait pas fait de collège, encore moins d'université. Je lui ai composé plusieurs présentations qu'il avait à donner au début de ses concerts. Le frère Antoine Bernard en avait fait son éloge [...]. Avec Francis Savoie, Jacques Labrecque a monté un Chœur de chant d'Acadiens à Montréal, *Le Chœur d'Acadie*, dirigé par Hector Gratton qui composait les harmonisations de nos chansons, pour ce chœur et pour Labrecque qui en était le soliste (Chiasson 2002)¹⁹.

Labrecque entreprend l'étude de ces recueils et des harmonisations qui en sont tirées avec la même application qu'il accorderait à l'étude des partitions d'un grand opéra. Le fait qu'il commente lui-même les chansons sur scène constitue, pour l'époque, une démarche originale. En 1946, il obtient un contrat de trois ans avec *National Concerts and Artists*, une organisation de New York, pour effectuer une tournée comme soliste en Acadie. En 1947, il compte parmi les fondateurs de « l'Institut d'Arts Populaires », autre manifestation de son intérêt pour la diffusion du folklore²⁰.

18. Ces chansonniers ont joué un rôle de catalyseur pour plusieurs folkloristes, chanteurs et écrivains (Cormier 1993 : 151).

19. Le frère Antoine Bernard affirme effectivement, dans son ouvrage intitulé *Acadie vivante. Histoire du peuple acadien de ses origines à nos jours* (1945 : 168), que Labrecque aurait remis à l'honneur la chanson d'Acadie « Partons, la mer est belle ! » Notons que Francis Savoie (1864-1961) est un homme d'affaires et un musicien originaire de Lamèque (Nouveau-Brunswick) très impliqué dans les différentes organisations acadiennes de Montréal. Le Chœur d'Acadie est composé en majorité d'Acadiens exilés à Montréal ; le père Anselme en est l'aumônier. Le chœur effectue deux tournées en Acadie et donne de nombreux concerts au Québec. Jacques Labrecque en prend la direction en juin 1944, alors que le chœur existe déjà depuis deux ans.

20. J'ai trouvé très peu d'informations au sujet de cet organisme, hormis le fait que ses membres s'intéressent entre autres au chant et à la danse traditionnels et

Un périple qui consacre Labrecque comme « folkloriste »

En étudiant la diffusion du folklore au Québec, on se rend vite compte que pour le grand public, les journalistes et les critiques de la chanson (du moins ceux qui ne sont ni folkloristes, ni ethnologues), le terme « folkloriste » désigne généralement — et depuis longtemps — un groupe beaucoup plus large que celui des seuls chercheurs universitaires qui étudient le folklore. Dans les années 1940, Charles Marchand est proclamé « roi des folkloristes » (Parent 1946 : 159) ; après lui, Ovila Légaré, Hélène Baillargeon, Alan Mills, Raoul Roy, Yves Albert, Michel Faubert seront tous désignés comme des *folkloristes*. Dans leur *Dictionnaire de la musique populaire du Québec*, Thérien et D'Amours présentaient Labrecque de la même façon (1992 : 237-239). En ce sens, le terme ne permet pas de faire la distinction entre les interprètes consacrant leur carrière à la musique ou à la chanson traditionnelle (diffuseurs du répertoire folklorique, spécialistes de la *performance*) et les spécialistes de l'étude de la culture traditionnelle en général. L'ethnologue, ou le folkloriste de formation scientifique, doit, me semble-t-il, tenir compte de cette double acception du terme, qui est maintenant passée dans l'usage au Québec²¹. C'est pourquoi j'utiliserai, dans les lignes qui suivent, le terme « folkloriste » entre guillemets pour désigner le spécialiste de la performance. Le même terme sera employé sans les guillemets pour désigner le scientifique²².

Lorsque Labrecque quitte le Québec pour l'Europe en 1949, il est avant tout, aux yeux des Québécois, un artiste lyrique, un chanteur possédant une voix hors de l'ordinaire. C'est toutefois comme ambassadeur de la culture traditionnelle des Canadiens français à l'étranger qu'il compte se faire connaître en Europe... et au Canada français. Et on constate effectivement qu'à son retour au pays, sept ans

qu'ils ont présenté, à la fin des années 1940, un spectacle dans un festival de folklore à Saint-Louis, au Missouri.

21. La définition du terme dans les dictionnaires *Le Robert*, *Le Petit Larousse*, le *Multidictionnaire de la langue française* (« spécialiste du folklore ») laisse aussi planer l'ambiguïté.
22. La solution que je propose pour éviter la confusion est insatisfaisante au sens où certains « folkloristes » sont considérés *par le grand public* comme érudits mais ne sont pas reconnus comme tels par les chercheurs (c'est le cas de Labrecque), alors que d'autres chantent tout en ayant fait des études universitaires dans le domaine du folklore (on peut penser à Monique Jutras et Marcel Bénéteau).

plus tard (1956), le public québécois le considère dorénavant comme un artiste lyrique d'expérience et un « folkloriste ». Voyons plus précisément comment ce passage a pu s'effectuer.

Durant le séjour de Labrecque en Europe, les journaux comme *Le Soleil*, *Le Devoir* et *La Patrie* font connaître à leurs lecteurs les détails de son périple. Ils les informent de la date de son départ, de ses ambitions²³, de son passage au Festival international de folklore de Venise²⁴, des dizaines d'enregistrements qu'il effectue pour Decca-Londres en Angleterre²⁵ et ils soulignent la distribution « mondiale » de ses enregistrements (Europe, Amérique du Nord et Amérique du Sud). On apprend qu'il chante à la télévision anglaise en costume de « lumber jack » et qu'il joue le rôle de « Jacques le Bon, the French Canadian Trappeur » dans une émission radiophonique de la BBC. En 1950, le journal *La Patrie* mentionne qu'il effectue une tournée en France et en Italie comme représentant du Canada, délégué par le Conseil canadien des arts. Ces informations transmises par les journaux et la radio renforcent, auprès du public du pays, la notoriété et la crédibilité de Labrecque comme interprète et ambassadeur du folklore canadien-français.

Comme on peut le constater, Labrecque, en Europe, joue la carte du « Canadien » typique, exotique, qui s'avère, sous ses dehors frustes, un personnage raffiné. Lorsqu'en 1951, après un séjour prolongé en Angleterre, il fait le saut en France, c'est la surprise : un autre chanteur, surnommé « Le Canadien », vient de faire une entrée triomphale à Paris avec « ses bottes, sa veste à carreaux et sa guitare » (1992 : 265). Les succès de Félix Leclerc font ombrage à Labrecque. Ce dernier doit se contenter de participer aux divers événements organisés par

-
23. Il affirme au journal *Le Devoir*, par exemple, qu'il entend poursuivre une enquête sur les cours de culture populaire (chansons du folklore, danses, contes et légendes) donnés dans les pays qu'il parcourra. Cette enquête serait réalisée « pour le service de l'Aide à la Jeunesse du ministère provincial du Bien-Être Social et de la Jeunesse » (anonyme : 1949).
 24. Il profitera en effet de son séjour en Italie pour accompagner le folkloriste et musicien François-Joseph Brassard à une conférence devant une société folklorique durant laquelle il interprètera les chansons abordées par Brassard.
 25. Ces chansons sont en majorité des chansons folkloriques publiées par le père Chiasson, Barbeau, Lacourcière et Brassard. Decca-Londres vient alors de réinvestir le marché montréalais avec son étiquette « London ». En plus de graver sur disques ces chansons folkloriques, Labrecque enregistre aussi quelques chansons d'auteur « typiquement canadiennes » et des airs d'opérette.

l'ambassade du Canada. Il en profite toutefois pour se rapprocher de plusieurs jeunes Québécois qui fréquentent la Maison des étudiants canadiens de la Cité universitaire de Paris : le pianiste Victor Bouchard, les compositeurs Claude Champagne et Sylvio Lacharité, de même que les chanteurs Yoland Guérard et Richard Verreau font partie de cette cohorte. Labrecque rencontre aussi Maurice Blackburn, Gilles Lefebvre (cofondateur des Jeunesses Musicales du Canada), Aglaé ainsi que Raymond Lévesque, qui sont également à Paris à cette époque. Durant ce séjour dans la capitale française, Labrecque perfectionne sa technique vocale auprès du Québécois Roger Gosselin, qui y dirige un studio de chant. Finalement, cette période de vaches maigres lui permet de mettre au point un nouveau spectacle sur le folklore canadien-français.

En 1952, le chanteur entreprend à la Bibliothèque nationale de Paris des recherches sur l'histoire de la chanson en France et au Canada qui lui permettront de créer une série de conférences-concerts, formule qu'il utilisera jusqu'à la fin de sa carrière, surtout sur scène, mais aussi sur disque²⁶. La correspondance entre Labrecque et Luc Lacourcière nous permet de constater le dynamisme de Labrecque à rechercher des renseignements précis sur la chanson canadienne-française. Le chanteur-conférencier tient à ce que son concert soit irréprochable aux yeux des folkloristes canadiens. C'est pourquoi il lit l'ensemble des numéros des *Archives de folklore* parus à l'époque — Lacourcière les lui a expédiés, à la suggestion de Brassard — et envoie au directeur des Archives de folklore une copie du disque tiré de son spectacle. Lacourcière appuie ce projet du chanteur.

La préparation, puis la présentation du projet amènent Labrecque un peu partout en France. Il y fait la rencontre de plusieurs folkloristes. Ces rencontres ne sont pas le fruit du hasard : Labrecque chante pour divers organismes qui se consacrent à la jeunesse, dont l'Alliance française et Loisirs de France. Les folkloristes dont il croise le chemin partagent la conviction que la chanson traditionnelle recèle un grand

26. La structure de ces conférences-concerts (alternance commentaires / illustrations par le chant et parfois le conte) semble inspirée du déroulement des soirées organisées par Barbeau et Massicotte. Labrecque a pu en lire le compte-rendu dans *Veillées du bon vieux temps à la bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919* (voir Barbeau 1920). Le feuillet d'accompagnement du disque *Chansons populaires de France et du Canada/Folk Songs of French Canada: Jacques Labrecque* (1957) permettra au lecteur de constater ces similitudes.

potentiel éducatif. Parmi ceux-ci, notons Jean-Marie Guilcher (spécialiste de la danse, impliqué dans divers mouvements de jeunesse et d'éducation), Edwige Langevin (spécialiste de la danse, secrétaire du Musée des Arts et Traditions Populaires), William Lemit (spécialiste en chanson, professeur de chant) et Paul Delarue (spécialiste du conte traditionnel, animateur culturel et pédagogue). C'est probablement par l'entremise de Lemit, autodidacte ayant obtenu la reconnaissance des folkloristes universitaires, que Labrecque a pu faire la connaissance d'un grand folkloriste de l'époque — lui aussi autodidacte —, Patrice Coirault²⁷.

Au Canada, c'est Marius Barbeau qui faisait en quelque sorte pour Labrecque figure de guide, de folkloriste idéal. Bien qu'ils se soient peu côtoyés, le diffuseur a reconnu que Barbeau lui avait ouvert les horizons de la chanson folklorique canadienne-française et du répertoire amérindien. En France, c'est Coirault qui l'inspire le plus. Celui-ci a été impressionné par la justesse du ton avec lequel Labrecque chante²⁸. Les deux hommes se rencontrent à plusieurs reprises, chez Coirault ou ailleurs, et Labrecque recueille auprès de lui plusieurs informations sur l'évolution des chansons françaises anciennes qui font partie du patrimoine canadien. La fréquentation de Coirault lui a permis d'en apprendre sur l'ancienneté des chansons traditionnelles qui lui étaient familières.

Au milieu des années 1950, Jacques Labrecque est sans aucun doute, dans le monde francophone, l'interprète qui suit au plus près les travaux des folkloristes de son temps. Il rencontre Barbeau à Paris en 1955 ; il

-
27. Celui-ci est connu pour ses ouvrages *Notre chanson folklorique. Étude d'information générale : l'objet et la méthode, l'inculte et son apport, l'élaboration, la notion* (1941) et *Formation de nos chansons folkloriques*, dont le premier volume paraît en 1953, de même que pour sa méthode de classification des chansons folkloriques contre laquelle se dresseront plus tard les travaux de Conrad Laforte.
28. Coirault signe d'ailleurs une préface très élogieuse pour un disque de Labrecque : « Doué d'une voix remarquable, Jacques Labrecque a su, grâce à son enthousiasme, à un travail fervent et soutenu, les produire dans un débit à la fois naturel et finement étudié qui nous rend dans la meilleure forme l'ancien chant traditionnel. [...] Nos chanteurs ne savaient plus les chanter ainsi et il était temps que leur interprète de là-bas vienne nous les restituer. Continuez donc à ce faire et à nous rappeler aussi les versions folkloriques recueillies chez nous en étudiant les tours et les détours » (préface de 1953 reproduite en 1990 dans le guide d'accompagnement du disque *Chansons traditionnelles chantées par Jacques Labrecque*).

cherche à acquérir tous les numéros du journal de l'*American Society of Folklore* qui comprennent des articles portant sur la chanson folklorique canadienne-française. Sa réputation d'interprète n'est plus à faire — il représente le Canada au Festival International de la chanson de Nice en 1954 — et on commence à le percevoir comme une « encyclopédie du folklore ». Sa participation à une émission radiophonique consacrée en grande partie au folklore canadien-français²⁹ met toutefois en lumière l'image ambiguë que projette (volontairement ?) le « folkloriste ». On l'y présente comme un interprète canadien-français et comme un membre de la Société d'Ethnographie française : serait-il interprète et savant ? Il prend soin de ne pas parler de lui comme d'un spécialiste, mais plutôt comme d'un *produit de la culture traditionnelle* ayant mieux compris sa culture grâce aux travaux des folkloristes. Est-ce par modestie ? L'ambiguïté persiste.

De toute évidence, Labrecque est d'abord et avant tout un diffuseur et c'est pourquoi la formule des conférences-concerts lui convient si bien. Dans ce type de représentation, le chanteur cherche, d'une part à reproduire fidèlement la performance du chanteur traditionnel et d'autre part, il fait connaître le répertoire diffusé par Marchand, Barbeau et Brassard, commentant brièvement celui-ci à partir des travaux de folkloristes français et canadien-français. Il a l'occasion de présenter sa série de conférences-concerts à de nombreuses reprises, notamment à des étudiants d'un cours de civilisation française de la Sorbonne. Gilles Lefebvre, ami de son professeur Roger Gosselin, lui organise une tournée de 80 concerts avec les Jeunesses musicales du Canada, ce qui lui permet de revenir au Canada en 1956, non plus seulement en tant qu'artiste lyrique, mais aussi en tant que « folkloriste » reconnu dans « les vieux pays ». Avant son retour, à l'invitation de la Résidence générale du Maroc en France, il présente ses concerts-conférences dans les grandes villes du Maroc (Témerson et Zitron : 1955).

L'attrait de la chanson « authentiquement québécoise »

Ce premier séjour de Labrecque en Europe lui a permis de mieux connaître les travaux des folkloristes français, mais surtout, étrangement, canadiens-français. Ce voyage l'a doté d'une expérience appréciable de la scène, d'un réseau de contacts important et d'une quantité

29. *Battements de cœur de Paris*, émission réalisée en 1955 par André-Paul Antoine et Françoise Arny et animée, pour l'occasion, par Jacques Labrecque.

impressionnante de matériel pour ses prochains spectacles³⁰. Par sa tournée avec les Jeunesses musicales, il renoue avec le milieu canadien-français de la musique savante, à titre d'interprète-conférencier. On l'entend au Québec, en Ontario, au Nouveau-Brunswick, aussi bien dans les écoles, à la radio de Radio-Canada que devant les étudiants de la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Après Patrick Coirault et Luc Lacourcière³¹, c'est au tour du musicien et critique Jean Vallerand de donner un appui de taille à Jacques Labrecque à l'occasion de son retour au Québec. Vallerand écrit pour *Le Devoir*

[a]ussi nécessaire et méritoire que soit le travail de recherche effectué par les collectionneurs, les musicologues et les ethnologues spécialisés en folklore, le répertoire de la chanson et du conte populaire reste un article d'archives, de musée, aussi longtemps qu'il ne se trouve pas des interprètes pour en assurer la survivance.

[...] Après avoir écouté ses chansons, les auditeurs canadiens-français, j'en suis sûr, se sentent vraiment très fiers d'être les co-propriétaires d'une aussi grande fortune (1956)³².

Labrecque, au cours de sa longue carrière, a convaincu nombre de Québécois que leur chanson folklorique était aussi digne d'intérêt que celle chantée par le Chœur de l'Armée rouge.

Les mois qui suivent son arrivée au pays sont très occupés. Labrecque cherche à rencontrer Mgr Félix-Antoine Savard et Luc Lacourcière pour discuter d'un projet auquel il voudrait collaborer. Ce projet « s'adresserait tout d'abord aux éducateurs et éducatrices de notre

30. Le répertoire des conférences-concerts de 1955-1956 est constitué de 46 chansons folkloriques et de plusieurs contes courts. Parmi ces chansons, harmonisées notamment par Victor Bouchard, Oscar O'Brien, Healy Willan et Sir Ernest MacMillan, on trouve par exemple huit versions de « Trois beaux canards ».

31. En 1950, Lacourcière félicitait Labrecque du travail de diffusion qu'il accomplissait en Angleterre, affirmant qu'il était utile « dans certains cas de faire entendre, à la suite du chanteur fruste, la voix d'un professionnel interprétant le même texte, pour montrer les ressources multiples du folklore » (Lacourcière 1950).

32. Fait intéressant, à la suite du passage de Labrecque à l'Université de Montréal, Vallerand formule le souhait que la Faculté de Musique ou la Faculté des Lettres de cette université se dote d'une chaire de folklore, à l'instar de l'Université Laval (Vallerand 1956).

province et [...] consisterait à leur faire connaître le travail accompli par les Archives et leur faire comprendre l'intérêt culturel aussi bien que le rôle éducatif de nos contes et chansons populaires » (Labrecque 1956). Labrecque voudrait profiter de cette rencontre pour renouveler son répertoire à partir des collections de Mgr Savard et M. Lacourcière. À cette époque, il semble être en bonnes relations avec l'ensemble des chercheurs gravitant autour des Archives de folklore de l'Université Laval³³.

Toutefois, les personnages de bûcherons et d'habitants incarnés par Labrecque déplaisent à plusieurs. Vallerand lui-même écrit que « sortie de son milieu naturel, de son paysage, la chanson populaire ne peut plus, sous peine de paraître fausse, conserver la même rudesse et la même naïveté de présentation. [...] Jacques Labrecque n'est pas un chanteur populaire et il n'a pas à chercher à l'être » (1956). Mais Labrecque, issu du monde du spectacle, s'étonne que l'on questionne l'aspect théâtral de ses performances : il croit que son jeu permet de reproduire le style authentique des chanteurs d'autrefois. La quête de l'authentique, au cœur de son œuvre, lui procurera au cours des années suivantes à la fois succès et tourments.

Son retour d'Europe le replonge dans des préoccupations qui l'écartent de l'interprétation des chansons folkloriques : d'une part, il ne peut survivre comme artiste sans se préoccuper de son image et de sa position dans le monde du « showbiz » québécois. Il doit séduire, choquer, surprendre, intriguer : on doit parler de lui. Mais jouant le jeu du « showbiz », ses « égarements » lui valent la réprobation de plusieurs folkloristes.

Avant son départ pour l'Europe, Labrecque avait travaillé à l'édition de quelques chansons, surtout aux Éditions du Sud et aux Éditions Claire-Fontaine ; il s'intéressait alors à l'émergence d'auteurs, de compositeurs et d'interprètes canadiens-français, un créneau plutôt marginal. Peu d'auteurs québécois consacraient alors une part importante de leur activité à l'écriture de chansons : ce n'est qu'au début des années 1950 que Félix Leclerc donne à la chanson ses lettres de noblesses comme mode d'expression. Et encore, il faut attendre le Concours de la chanson canadienne (1956) pour qu'un nombre appréciable de jeunes

33. Il chante lors d'une soirée hommage à Barbeau, soirée à laquelle participent Victor Bouchard (à l'harmonica), Simonne Voyer (à la danse), Madeleine Doyon-Ferland et Luc Lacourcière.

gens osent prendre la plume pour s'exprimer en chanson. Labrecque, à son retour au pays, ajoute à son métier d'interprète celui de « dépisteur » de chansons et de pièces instrumentales « authentiquement canadiennes-françaises »³⁴ pour l'étiquette London et pour Musicana, une maison de disques qu'il fonde la même année. Il compte aussi découvrir quelques jeunes auteurs-compositeurs-interprètes qui trouveront profit à ce qu'il interprète lui-même leurs chansons³⁵. C'est ainsi que Labrecque propulse un lauréat du Concours de la chanson canadienne, Jean-Paul Filion, dont il reprend avec un succès éclatant « La Parenté » et « M. Guindon ». Il découvre ensuite Lawrence Lepage (dont les textes seront chantés par la suite par les plus grands chansonniers québécois), puis Tex Lecor et Gilles Vigneault. De ce dernier, il popularise plusieurs chansons, telle « Jos Montferrand », avant même que le chanteur de Natashquan ne les interprète publiquement³⁶. Les chansons qu'il achète donnent généralement la parole au monde rural, en décrivant l'imaginaire du monde rural (celui des chantiers, de la drave, du temps des fêtes, etc.) sur un mode personnel, sans moralisme ni passéisme.

L'intérêt de l'interprète-éditeur pour la chanson populaire contemporaine ne l'empêche pas de se faire le promoteur de la musique et de la chanson folkloriques plus « pures ». En 1958, il produit sur étiquette London les disques de Jean Carignan et de Philippe Bruneau. À la fin de l'hiver 1958, Labrecque illustre une conférence de François-

34. La « chanson authentiquement canadienne » ou « canadienne-française » ne désigne pas *a priori* des chansons folkloriques ou d'inspiration folklorique, mais plus généralement des chansons différentes des nombreuses reprises de succès français et des traductions de *hits* américains qui dominent le marché. On notera par contre que, curieusement, la musique instrumentale « authentiquement canadienne » mise sur disque par Labrecque est alors *nécessairement* folklorique ou d'inspiration folklorique.

35. En achetant (à peu de frais) les droits d'auteur de ces chansons, Labrecque se monte un répertoire original qui correspond à ses goûts et à son personnage ; en échange, les auteurs-compositeurs voient leurs textes publicisés par une vedette de l'heure, ce qui, espèrent-ils, permettra que leur talent soit reconnu plus rapidement. Dans certains cas, Labrecque permet à ses auteurs-compositeurs d'interpréter eux-mêmes les chansons sur l'étiquette London, ainsi Tex Lecor et Jean-Paul Filion, par exemple.

36. Il est intéressant de se rappeler que Vigneault, au cours de ses études à l'Université Laval, avait réalisé quelques travaux de transcription de littérature orale sous la direction de Lacourcière ; c'est toutefois par une voie toute autre que Labrecque fait sa connaissance.

Joseph Brassard sur les chansons d'accompagnement³⁷ ; en juillet, il chante au Festival de Stratford, en Ontario, accompagné d'Aldor Morin à la cuiller et aux tapements de pieds. À l'été 1959, il annonce pour l'hiver une tournée avec Jean Carignan dans les camps de bûcherons (Maître 1959 : 114). À la fin des années 1950 et au début des années 1960, Labrecque, au sommet de sa popularité, est considéré comme le « folkloriste » par excellence du Québec. Sa conjointe, Paulette de Courval, et lui possèdent le restaurant-bar « Chez Jacques Labrecque », rue Stanley, à Montréal, où il peut produire ses propres spectacles. À l'occasion du Carnaval de Québec (mais hors de la programmation officielle de la fête), il effectue de 1960 à 1963 des tournées en carriole qui le mènent de Montréal à Québec et même autour du Lac-Saint-Jean. Ces tournées sont suivies de près par les médias³⁸. Toujours à la même époque, Jacques Labrecque se produit dans plusieurs autres festivals d'importance au Canada et aux États-Unis, comme le Festival de folklore Mariposa (Toronto).

Mais voilà qu'en peu de temps, la situation de Labrecque change du tout au tout. En raison de ses multiples activités, il ne dispose plus que de très peu de temps pour se tenir au courant des nouvelles publications en matière de folklore et ne renouvelle pas son discours ; les folkloristes des Archives de folklore ne l'aident plus de bonne grâce. De nouveaux « folkloristes » interprètent le répertoire traditionnel : Yves Albert, Alan Mills, Hélène Baillargeon et Raoul Roy³⁹. D'autre part, sa chanson « typiquement » canadienne ne trouve plus le même écho. La Révolution tranquille, puis l'Exposition universelle de 1967, font subir au monde du spectacle québécois de profondes transformations. Alors qu'une partie du public est toujours fascinée par la culture américaine (vague yé-yé), l'autre s'intéresse maintenant à la chanson de création, que l'on ne désigne plus comme « chanson

37. Cette conférence a été publiée dans le *Journal of the International Folk Music Council* (Brassard 1958 : 45-47).

38. Lors de ces tournées, commanditées d'abord par la brasserie Labatt puis par l'Office du tourisme du Québec, il chante à la fois des chansons traditionnelles et des chansons d'inspiration traditionnelle dont plusieurs sont commandées par Labrecque à Gilles Vigneault expressément pour le Carnaval de Québec.

39. Ce dernier obtient une certaine légitimité auprès des universitaires pour avoir lui-même fait de la collecte, mais après son passage dans les boîtes à chansons, il s'exile en Angleterre ; Hélène Baillargeon, quant à elle, a travaillé avec Marius Barbeau au Musée national de l'Homme.

canadienne », mais dorénavant comme « chanson québécoise ». Plusieurs vedettes de cette chanson québécoise, plus jeunes et issues du monde des boîtes à chansons — auxquelles Labrecque n'a pas participé comme chanteur —, réussissent à remplir de grandes salles. Ces chansonniers s'inspirent beaucoup moins du terroir qu'ils ne le faisaient au début des années 1960. Les chansons et le personnage de Labrecque sont-ils dépassées ? Son « produit » est sans aucun doute hors de « l'horizon d'attente » des spectateurs. Finalement, des querelles avec plusieurs auteurs-compositeurs-interprètes, au sujet de droits d'auteurs, achèvent de le marginaliser dans le milieu artistique. Labrecque, qui n'est pas parvenu à se départir de son image de l'habitant « sacreur » (« M. Guindon »), s'interroge sur son avenir : ne devrait-il pas plutôt chanter l'amour universel à la Raymond Lévesque ou à la Jean Ferrat ?

En 1968, il quitte sa maison de Notre-Dame-de-Grâce. Il interrompt sa carrière pour un temps de réflexion — un retour aux sources, en quelque sorte — et s'installe dans Charlevoix, région célébrée par Barbeau. Ce temps de réflexion ne sera brisé que par des tournées avec les Jeunesses musicales au cours des saisons 1970-1971 et 1971-1972, qui le mènent en divers endroits dans les Maritimes, au Québec, en Ontario et dans l'Ouest canadien.

La vocation éducative du folklore pour un pays en devenir

Jacques Labrecque poursuit son retour aux sources au cours de la première moitié des années 1970. En 1972, lui et sa nouvelle conjointe, Michelle Duquette, obtiennent une bourse d'étude du gouvernement du Québec (échanges France-Québec) qui leur permet de séjourner trois ans en France. Gilles Lefebvre, alors responsable du Centre culturel canadien à Paris, est au nombre de ceux qui accueillent le chanteur. Labrecque renoue avec une part importante de son passé et recommence à se renseigner sur le folklore français⁴⁰. D'autre part, ce voyage est pour lui l'occasion d'explorer le potentiel éducatif du folklore, dimension qu'il avait souvent abordée auparavant sans pourtant l'étudier à fond. Alors qu'il donne un cours d'été sur le répertoire folklorique canadien à des étudiants en rééducation psychomotrice, il rencontre un professeur,

40. Il en profite, par exemple, pour fréquenter les activités du Musée des Arts et Traditions Populaires. D'autre part, il retrouve ou rencontre pour la première fois plusieurs folkloristes, dont Russell Scott Young et Carmen Roy, venue étudier à Paris.

Alain Gassion, qui utilise la danse folklorique dans ce type de rééducation⁴¹. Le chanteur s'intéresse aussi à la méthode d'enseignement de la musique de Zoltan Kodály, compositeur, folkloriste et pédagogue hongrois : cette méthode consiste à enseigner la musique à partir de la pratique du chant populaire⁴². L'intérêt de Labrecque pour la méthode Kodály est assez grand pour qu'il suive une formation de quelques jours sur le sujet à l'Université de Luminy (Marseille) et pour qu'il collabore aux travaux de Jacqueline Ribière-Raverlat, une disciple de Kodály qui publie en 1974 *Un chemin pédagogique en passant par les chansons : 500 chansons folkloriques de langue française choisies et classées progressivement pour servir de base à une adaptation française de la méthode Kodály*. Cette collaboration s'est probablement limitée à la communication de chansons folkloriques⁴³. Finalement, durant ce dernier séjour, Labrecque se produit en plusieurs endroits, aussi bien dans des centres d'animation régionaux que dans des festivals comme celui de Royan (Charente). Il est aussi invité à chanter aux Centres culturels canadiens de Paris et de Bruxelles ainsi qu'au camp musical international des Jeunesses musicales de Belgique, où il est accueilli avec enthousiasme.

Durant ces mêmes années, au Québec, plusieurs jeunes manifestent un nouvel et vif intérêt pour la musique traditionnelle. Le Festival de folklore de Baie-Saint-Paul (1967-1975), auquel Labrecque n'aura jamais participé, connaît un grand succès, tout comme les « veillées » qui ont lieu à l'UQAM de 1973 à 1975. Une nouvelle dynamique s'est instaurée entre plusieurs jeunes « folkloristes »⁴⁴, les interprètes les plus habiles de la musique traditionnelle instrumentale (Jean Carignan, Louis Boudreau et Yves Verret par exemple) et le public. La jeune génération

41. La démarche de Gassion est en lien avec la méthode d'apprentissage de la musique mise au point par Carl Orff.

42. Il s'est peut-être intéressé à cette méthode parce que les Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation actives, pour lesquels William Lemit a travaillé, utilisaient cette méthode.

43. François-Joseph Brassard écrit à Labrecque cette année-là : « Tout ce travail que tu fais avec Jacqueline Ribière-Raverlat peut porter beaucoup de fruits. Il me fera plaisir de vous communiquer, ainsi que tu me le demandes, des chansons de ma collection qui pourraient avoir quelque intérêt pédagogique particulier » (Brassard 1974).

44. Plusieurs d'entre eux ont formé des groupes : qu'on pense aux Cailloux, dans les années 1960, ou à d'autres comme Barde, Le Rêve du diable et Ruines-Babines dans les années 1970.

demande à connaître une musique dont elle a été coupée et les interprètes débutants, davantage que ne l'ont fait leurs aînés, vont recueillir leur répertoire directement auprès des porteurs de tradition. Les jeunes constituent à la fois les organisateurs des spectacles de musique folklorique, une partie des « exécutants » et une grande partie du public.

À son retour de France en 1975, Labrecque doit s'adapter à cette nouvelle situation. Bien qu'il soit plus âgé que la majorité des interprètes de la chanson traditionnelle de l'époque et malgré le fait que peu d'interprètes s'inspirent de la lignée de chanteurs qu'il représente, le travail de Labrecque ne semble pas pour autant discrédité par les plus jeunes. Quelques-uns d'entre eux font volontiers référence à ses interprétations. En 1977, par exemple, Raoul Roy utilise dans une série d'émissions radiophoniques intitulée *Coutumes et chansons d'hier et d'aujourd'hui* les chansons interprétées sur disque par Labrecque pour illustrer ses propos sur la drave ou la forge. Finalement, à l'été 1976, Jacques Labrecque présente — témoignage d'une reconnaissance institutionnelle ? — une série de quatorze émissions d'une demi-heure, *Chansons voltigeantes... chansons dolentes*, à la radio de Radio-Canada⁴⁵. Il y interprète des chansons traditionnelles recueillies au Québec, en Acadie, en Colombie-Britannique, en Ontario et en France. Dans cette émission, il aborde l'histoire des chansons et souligne les correspondances entre les versions recueillies dans ces différentes régions du Canada et de la France. Il puise son répertoire à ses sources habituelles, de même qu'à sa propre collection et à celles de Kenneth Peacock, de Carmen Roy et d'Alphonse Morneau. Labrecque fait entendre dans cette série, comme pourrait le faire un ethnologue, quelques documents sonores provenant des Archives du Musée de l'Homme à Ottawa ou des Archives de folklore de l'Université Laval. À l'instar d'un ethnologue, aussi, il interroge deux informateurs de Charlevoix sur leur histoire familiale et leurs métiers de bûcherons et de draveurs, de même que sur l'histoire locale et certaines traditions.

Débarrassé de son image de « chanteur qui sacre », Jacques Labrecque cherche à être perçu comme un diffuseur sérieux de la chanson traditionnelle. Et s'il fait de Charlevoix son lieu de retraite, ce n'est pas pour y chômer, mais pour travailler à susciter un intérêt pour

45. Cette série, réalisée par Armand Plante, est présentée à la radio de Radio-Canada (bande FM) entre juin et septembre 1976.

le folklore chez les habitants de Charlevoix. C'est ainsi qu'il fonde en 1976 l'Association des groupes folkloriques de Charlevoix. Il se prépare aussi pour enseigner la chanson traditionnelle dans les écoles (ce qu'il n'aura la chance de faire que dans quelques écoles de Montréal et de Charlevoix ouest) et surtout pour travailler à son dernier et plus ambitieux projet, sa « géographie sonore du Québec ».

En 1977, le chanteur crée les Éditions et disques Patrimoine, dont la principale collection porte aussi le nom de « Patrimoine ». Labrecque définit cette collection comme étant à « caractère éducatif, scientifique et culturel, [ayant] pour but d'instruire et de renseigner sur l'authentique culture québécoise »⁴⁶. Musique et chanson traditionnelles, comptines, contes et légendes font partie de cette « authentique culture québécoise », tout comme certaines chansons d'auteurs-compositeurs (Gilles Vigneault, Jean-Paul-Filion, Lawrence Lepage, etc.) et quelques « documents historiques », tels que des discours politiques de Maurice Duplessis et de René Lévesque. Par son travail d'édition (et de réédition) sonore, Labrecque cherche à donner une structure organisée, une cohérence, aux différents projets qu'il a accomplis durant les décennies précédentes. Au début des années 1980, il entame les travaux pour produire le premier disque de sa « géographie sonore »⁴⁷. Les objectifs du projet sont larges : consigner sur disque, pour chacune des régions administratives du Québec, des chansons et des pièces instrumentales traditionnelles qui y ont été recueillies, auxquelles il ajoute parfois des contes, des légendes, des anecdotes historiques et des sons d'environnements (pour la région de Québec, il a choisi plusieurs chants d'oiseaux) typiques de ces régions. Chaque disque doit être accompagné d'un livret explicatif où divers spécialistes (historiens, ethnologues, archéologues, biologistes, etc.) abordent les différentes facettes de la région choisie. Le diffuseur espérait bien que sa « Géographie sonore » puisse être utilisée par des pédagogues. *Québec français*, revue destinée aux professeurs et enseignants de français de tous les niveaux scolaires, avait salué son initiative (Gaulin 1980, 1982) et des enseignants du collégial ont utilisé son disque de contes pour présenter divers aspects

46. Extrait d'un texte inscrit sur tous les boîtiers des disques de cette collection.

47. Labrecque utilisait déjà cette expression pour qualifier son répertoire en 1957, mais l'idée d'en faire un concept qui englobe les sons d'environnement lui est venue en 1975 en écoutant une conférence de R. Murray Schafer, compositeur et chercheur qui s'intéressait au paysage sonore mondial.

de la littérature orale⁴⁸. Toutefois, en éditant et en distribuant lui-même ses oeuvres, il avait choisi la liberté au détriment de la visibilité.

Lorsque Labrecque entreprend ce projet, il est déjà assez âgé. Le temps ne lui permettra que de réaliser les volumes sur le Saguenay-Lac-Saint-Jean, Québec et Charlevoix. D'autres intérêts l'auront fait dévier de son objectif principal : il produit la *Géographie sonore du monde de la mer* pour les célébrations du 450^e de la découverte du Canada par Jacques Cartier (1984) et la *Géographie sonore du monde francophone du Canada : Chansons traditionnelles recueillies en Acadie, au Manitoba, en Ontario, au Québec chantées par Jacques Labrecque* à l'occasion du deuxième Sommet de la francophonie se tenant à Québec en 1987. De plus, les subventions du gouvernement fédéral qui lui ont permis de produire ses derniers coffrets en 1990 et 1991 étaient davantage destinées à la réédition sur support CD d'enregistrements anciens qu'à la production de nouveau matériel : les derniers disques de Labrecque tiennent davantage de l'anthologie que du projet initial de « géographie sonore ».

En s'écartant de son projet initial, l'intention scientifique et la pertinence pédagogique sont moins claires⁴⁹. Ces multiples rééditions, auxquelles il ajoute de nouveaux enregistrements, sont autant de « rapaillages » de son œuvre. Elles soulignent aussi le malaise de Labrecque, en tant qu'artiste lyrique, à diffuser le répertoire des folkloristes sans être lui-même un folkloriste : il aura consacré beaucoup d'énergie, tout au long de sa carrière, à concilier l'art et la science du folklore, sans jamais vraiment y parvenir. Il me semble pourtant que, par certains aspects, son projet de « géographie sonore du Québec » soulève des questions semblables à celles guidant les travaux de chercheurs intéressés à la géographie culturelle comme Aline Lechaume, par exemple. Lechaume affirme que si l'espace *est*, le territoire est à *conquérir* (1995), et le projet de Labrecque, avec ses lacunes, apparaît plus cohérent et solide lorsqu'on l'entrevoit comme un projet artistique mettant en valeur sa voix *conquérante*. D'ailleurs, l'approche théorique qui s'apparente le mieux aux idées de Labrecque est plus précisément la géopoétique, développée dans les travaux de Kenneth White et ses

48. Le disque de contes en question, produit en 1990, a été réalisé en étroite collaboration avec Bertrand Bergeron, ethnologue auteur de plusieurs ouvrages sur le conte et enseignant de français au niveau collégial.

49. Déjà, l'organisation de sa géographie sonore *par régions administratives* se justifiait difficilement du point de vue scientifique.

disciples. La géopoétique se veut une science qui permette à l'homme de mieux *habiter* (suivant Heidegger) le territoire.

La géopoétique, bien qu'elle affirme le primat de la géographie sur l'histoire, ne nie pas la conscience temporelle. L'espace, comme chez les romantiques, y acquiert une dimension existentielle en passant par le prisme du temps, intimement relié aux pérégrinations du moi [...]. On comprendra que la géopoétique ne parle pas que de pierres, du sable et des fleurs, de la glace, du soleil et des ruines, elle parle aussi des retrouvailles de l'homme avec lui-même. En cela, elle est un humanisme géographique (Lévy 1991).

C'est aussi un peu le sens de cette citation de Bertrand Bergeron mise en encart au dos des boîtiers de la « Géographie sonore du Québec et du monde francophone du Canada » : « Jacques Labrecque essaie de faire entendre la timide voix de l'enracinement qui nous enseigne depuis des siècles qu'avant de vouloir être à tout le monde et personne à la fois, il faut d'abord être quelqu'un et pouvoir se réclamer d'un feu et d'un lieu ». Par son œuvre de diffuseur, Labrecque veut permettre aux Québécois et aux francophones du Canada de conquérir symboliquement leur territoire par la découverte de la culture traditionnelle de leurs ancêtres.

L'étude du parcours de Labrecque souligne certains rapprochements et certains conflits ayant pu survenir entre des artistes, des folkloristes universitaires et le milieu politique. Elle rappelle que la chanson folklorique, à partir des années 1930, est diffusée par des interprètes qui, le plus souvent, n'ont pas hérité directement de leur répertoire traditionnel, mais l'ont *choisi* (Bouthillier 2002 : 29). Comme certains de ses prédécesseurs, Labrecque *choisit* de se nourrir des travaux de Barbeau et de ses collaborateurs, travaux qui ont suscité l'intérêt de nombreux compositeurs, musiciens et chanteurs avant lui. Son originalité tient au fait qu'il a voulu s'imposer comme la voix du répertoire des folkloristes, ce qui est particulièrement vrai de la fin des années 1930 au milieu des années 1950, c'est-à-dire jusqu'au moment où il intègre des chansons non traditionnelles à son répertoire. Il me semble que, de manière générale, l'on connaît assez peu les liens qui ont pu unir artistes et folkloristes après les années 1930. Quelle a été l'ouverture des Archives de folklore de l'Université Laval, de la section folklore du Musée national de l'Homme à Ottawa, du Centre franco-ontarien de folklore à Sudbury ou du Centre d'études acadiennes à l'Université de Moncton en matière de diffusion grand public ? Quels

chanteurs, conteurs, musiciens ont profité d'échanges avec des folkloristes ou profité du répertoire recueilli par ces derniers ? Privilégie-t-on un certain type de diffusion ? Ce chapitre de l'histoire de la discipline reste à écrire. Je crois que ce filtre permettrait notamment de mieux saisir la perception qu'ont eu les folkloristes du rôle de leurs recherches dans l'édification d'une identité nationale canadienne, canadienne-française, acadienne, franco-ontarienne ou québécoise.

Références

- Anonyme, 1949, « Jacques Labrecque représentera le folklore canadien en Europe. Le chanteur a quitté Montréal pour Londres ce matin même ». *Le Devoir*, 20 juin.
- Barbeau, Marius, 1920, *Veillées du bon vieux temps à la bibliothèque Saint-Sulpice, à Montréal, les 18 mars et 24 avril 1919*. Montréal, Ducharme.
- Bernard, Antoine, 1945, *L'Acadie vivante. Histoire du peuple acadien de ses origines à nos jours*. Montréal, Éditions du Devoir.
- Bouchard, Josée, 1983, « Ovila Légaré, témoin de transitions culturelles au Québec ». Mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec.
- Bouthillier, Robert, 2002, « La Chanson traditionnelle : un espace à réinvestir ». *Cap-aux-Diamants*, hors-série, « Paroles, Gestes et Mémoires : du folklore au patrimoine vivant » : 29-35.
- Brassard, François-Joseph, 1958, « Chansons d'accompagnement ». *Journal of the International Folk Music Council* 2 : 45-47.
- , 1974 (21 mars), « Lettre à Jacques Labrecque ». AFEUL, fonds François-Joseph Brassard, correspondance générale 1970/1974.
- Chartrand, Pierre, 1999, « Le Mouvement revivaliste depuis le début du siècle ». *Bulletin Mnémo* (mars), <http://www.mnemo.qc.ca/bulletin.html>
- Chiasson, père Anselme, 2002 (25 février), Lettre manuscrite adressée à Mathieu Perron.
- Coirault, Patrice, 1941, *Notre chanson folklorique. Étude d'information générale : l'objet et la méthode, l'inculte et son apport, l'élaboration et la notion*. Paris, A. Picard.
- , 1953-1963, *Formation de nos chansons folkloriques* (4 volumes). Paris, Éditions du Scarabée.
- Cormier, Charlotte, 1993, « Anselme Chiasson et Germain Lemieux, deux folkloristes en milieu minoritaire ». Dans Jean-Pierre Pichette et al., *L'Oeuvre de Germain Lemieux, s.j. Bilan de l'ethnologie en Ontario français. Actes du colloque tenu à l'Université de Sudbury les 31 octobre, 1^{er} et 2 novembre 1991*. Sudbury, Centre franco-ontarien de folklore et Prise de Parole : 147-158.
- Cormier, Charlotte et Donald Deschênes, 1980, « Définition de la chanson folklorique et sa diffusion au Québec de 1850 à 1940 ». Dans Janice Seline et al., *L'Illustration de la chanson folklorique au Québec des origines à la Bonne chanson*. Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal : 7-20.

- Dumont, Fernand, 1974, « Du début du siècle à la crise de 1929 : un espace idéologique ». Dans Fernand Dumont, Jean Hamelin, Fernand Harvey et Jean-Paul Montminy (dir.), *Idéologies au Canada français 1900-1929*. Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval : 1-14.
- Gaulin, André, 1980, « Disques pour la rentrée ». *Québec français* 39.
- , 1982, « Géographie sonore du Québec ». *Québec français* 48.
- Giroux, Robert (dir.), 1993, *La Chanson prend ses airs*. Montréal, Triptyque.
- Giroux, Robert (avec la collaboration de Constance Harvard et Rock LaPalme), 1991, *Le Guide de la chanson québécoise*. Montréal, Triptyque / Syros Alternatives.
- Labrecque, Jacques, 1956 (28 mai), « Lettre à Mgr Félix-Antoine Savard ». AFEUL, fonds Luc Lacourcière, correspondance.
- Lacourcière, Luc, 1950 (19 juillet), « Lettre à Jacques Labrecque ». AFEUL, fonds Luc Lacourcière, correspondance.
- Laforte, Conrad, 1995, *La Chanson traditionnelle de tradition orale. Une découverte des écrivains du XIX^e siècle (en France et au Québec)* (2^e édition). Montréal, Triptyque.
- Lablerté, Alfred, 1979, *Mes Souvenirs*. Montréal, Boréal.
- Lasalle-Leduc, Anette, 1964, *La Vie musicale au Canada français*. Québec, Ministère des Affaires culturelles.
- Laporte, Gilles et Luc Lefebvre, 1995, *Fondements historiques du Québec*. Montréal, Éditions de la Chenelière.
- Lechaume, Aline, 1995, *Chanter le pays : le rôle de la chanson dans la formulation d'une conscience territoriale au sein du Québec contemporain*. Mémoire de maîtrise, Université Laval / Université de Rouen.
- Lévy, Bertrand, 1991, « L'Empreinte et le déchiffrement : géopoétique et géographie humaniste ». Dans Kenneth White (dir.), *Géographie de la culture : espace, existence, expression*. Cahiers de Géopoétique, n^o2.
- Linteau, Durocher et al., 1986. *Histoire du Québec contemporain. Le Québec depuis 1930*. Montréal, Boréal.
- Maître, Manuel, 1959 (7 juin), « Le Barde canadien des temps modernes ». *La Patrie* : 114.
- Morin, Victor, 1928, *La Chanson canadienne. Origines, évolution, épanouissement*. Toronto, à compte d'auteur.
- Parent, Roger, 1946, *Les Vedettes en « jaquettes »*. Montréal, Le Verseau.

- Perron, Mathieu, 2002, *Jacques Labrecque : trajectoire d'un « diffuseur du folklore »*. Mémoire de maîtrise, Université Laval.
- Rivière-Raverlat, Jacqueline, 1974, *Un chemin pédagogique en passant par les chansons : 500 chansons folkloriques de langue française choisies et classées progressivement pour servir de base à une adaptation française de la méthode Kodály* (4 vol.). Paris, A. Leduc.
- Thérien, Robert et Isabelle D'Amours, 1992, *Dictionnaire de la musique populaire du Québec (1955-1992)*. Québec, Publications de l'IQRC.
- Vallerand, Jean, 1956, « Jacques Labrecque et le folklore canadien ». *Le Devoir*, 15 décembre.
- Vincent, Odette, 2000, *La Vie musicale au Québec. Art lyrique, musique classique et contemporaine*. Québec, Publications de l'IQRC / Presses de l'Université Laval.

Documents audiovisuels

- Antoine, André-Paul et Françoise Arny (réalisateurs), Jacques Labrecque (animateur), 1955, *Battements de cœur de Paris*. Transcription d'une émission radiophonique (ORTF ?), AFEUL, fonds Jacques Labrecque.
- Boucher, Denis (réalisateur) et Pierre Craig (animateur), 1983, *Action! Une p'tite visite chez Jacques Labrecque*. Radio-Québec (région de Québec).
- Plante, Armand (réalisateur), Jacques Labrecque (animateur), 1976, *Chansons voltigeantes... chansons dolentes*. CBF-FM, Société Radio-Canada.
- Témerson, Charles (réalisateur) et Léon Zitron (animateur), 1955 (9 décembre), *La Revue de l'actualité*, Radiodiffusion française.

Discographie

- Labrecque, Jacques, 1990a, *Géographie sonore du Québec et du monde francophone du Canada. Contes et légendes : Trois contes populaires et une légende anecdotique*. Patrimoine, PAT 2007. Disque compact et guide.
- , 1990b, *Géographie sonore du Québec et du monde francophone du Canada. Chansons traditionnelles chantées par Jacques Labrecque*. Patrimoine, PAT 2002. Disque compact et guide.
- , 1987, *Géographie sonore du Québec et du monde francophone du Canada. Chansons traditionnelles recueillies en Acadie, au Manitoba, en Ontario, au Québec, chantées par Jacques Labrecque*. Patrimoine PAT5-18011. Cassette et feuillet.

